

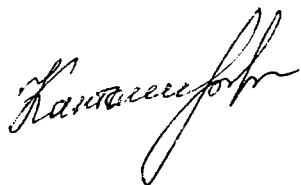
0. 778741

На правах рукописи

КАНТОМИРОВА Анна Николаевна

**ОБРАЗЫ ПРОСТРАНСТВА
В ЛИРИКЕ АНАТОЛИЯ ЖИГУЛИНА**

10.01.01 — русская литература



АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Волгоград — 2009

Работа выполнена в Государственном образовательном
учреждении высшего профессионального образования
«Волгоградский государственный педагогический университет».

Научный руководитель — доктор филологических наук, профессор
Тропкина Надежда Евгеньевна.

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Беляева Ирина Анатольевна
(Московский городской педагогический
университет);

кандидат филологических наук, доцент
Кекова Светлана Васильевна
(Саратовский государственный социаль-
но-экономический университет).

Ведущая организация — Педагогический институт Саратовского
государственного университета.

Защита состоится 25 июня 2009 г. в 12.00 час. на заседании
диссертационного совета Д 212.027.03 в Волгоградском государст-
венном педагогическом университете по адресу: 400131, г. Волгоград,
пр. им. В.И. Ленина, 27.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Вол-
гоградского государственного педагогического университета.

Текст автореферата размещен на официальном сайте Волгоград-
ского государственного педагогического университета: <http://www.vspu.ru> 25 мая 2009 г.

Автореферат разослан 25 мая 2009 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор филологических наук,
профессор



Е. В. Брысина

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Творчество поэта Анатолия Жигулина — одно из значительных явлений русской литературы XX в. Его имя стало известно читателям в конце 1950-х гг. Одним из первых обратил внимание на талант поэта А.Т. Твардовский, не раз публиковавший его стихи в «Новом мире». В 1970-х гг. поэзию Жигулина причисляли к «тихой лирике». Это весьма условное определение, данное критиками, не принималось самими «тихими лириками», в том числе Жигулиным. В течение нескольких десятилетий его поэтическое творчество вызывало стабильный интерес, живой, хотя и негромкий, отклик в критике и читательской среде.

Поворотным моментом в творческой судьбе Жигулина стала публикация в 1988 г. в журнале «Знамя» произведения, которое автор называл «моя главная книга» — автобиографической повести «Черные камни». Творчество Жигулина начинает восприниматься прежде всего в контексте «лагерной» прозы, а его имя упоминается рядом с именами В.Т. Шаламова, А.И. Солженицына, Ю.О. Домбровского, О.В. Волкова. После появления «Черных камней» развернулась бурная полемика, было опубликовано более 250 статей, рецензий, откликов и разборов. Этот публицистический шквал надолго заслонил от читателя поэтическое творчество тончайшего лирика Жигулина.

В настоящее время необходимо новое прочтение творческого наследия Жигулина, основанное на преодолении штампов не только советского, но и постсоветского литературоведения. Ретроспективный взгляд заставляет переосмыслить соотношение поэзии и прозы в творчестве художника. Автобиографическая повесть «Черные камни» имеет несомненную ценность как «человеческий документ», однако в качестве значимого художественного явления интерес представляет собой прежде всего лирика Жигулина. Трудно не согласиться с мнением воронежского исследователя, автора первой диссертации по творчеству Жигулина Г.В. Марфина, который отмечал: «Весь основной творческий путь А. Жигулин прошел как поэт»¹. Тем не менее поэтическое творчество Жигулина до настоящего времени не стало в должной мере предметом аналитического рассмотрения в литературоведении.

¹ Марфин Г. В. Человек и мир в лирике А. Жигулина (к проблеме периодизации творчества) / Г. В. Марфин: дис. ... канд. филол. наук. — Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2003. — С. 4.

Жигулина можно отнести к числу писателей, у которых пространственные образы являются ключевыми. Основные этапы его жизни и творчества были сопряжены с перемещениями в географическом (Воронеж — Сибирь — Колыма — Москва) и биографическом (дом (сад) — тюрьма (лагерь) — больница) плане, что во многом обусловило пространственную доминанту образного строя лирики поэта.

Сказанным выше определяется **актуальность** данного исследования.

Объектом изучения является весь корпус лирической поэзии А. Жигулина 1949—1998 гг.

Предмет анализа — художественный смысл образов пространства в поэтическом творчестве А. Жигулина.

Материалом исследования послужили тексты произведений А. Жигулина: стихотворения, вошедшие в 30 поэтических сборников, а также опубликованные в периодической печати в 1950 — 1990-х гг.; прозаические произведения: автобиографическая повесть «Черные камни» и «малая проза», примыкающая к ней, рассказы; письма поэтов и прозаиков (К. Симонова, А. Солженицына, Г. Троепольского), а также читателей к А. Жигулину, воспоминания современников о поэте.

Цель работы состоит в том, чтобы выявить художественный смысл образов пространства в поэзии А. Жигулина.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих задач:

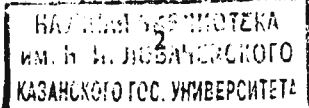
- рассмотреть художественную специфику пространства свободы в лирике Жигулина;

- выявить особенности идиллического пространства поэзии Жигулина в контексте темы памяти;

- определить художественную семантику пространства природы в лирике поэта;

- охарактеризовать пространство полета в поэтическом творчестве Жигулина.

Методологической основой диссертации стали исследования в области теории лирики (М.Л. Гаспаров, Л.Я. Гинзбург, Ю.М. Лотман, В.Е. Хализев), литературоведческие, лингвистические, культурологические работы по теории художественного пространства (М.М. Бахтин, Г.Д. Гачев, Д.Н. Замятин, В.Л. Каганский, О.А. Лавренова, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, Л.Г. Панова, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский, П.А. Флоренский, Т.В. Цивьян), работы по ми-



фопоэтике и семиотике художественного текста (А.Ф. Лосев, Д.Н. Медриш, Е.М. Мелетинский, В.Я. Пропп, М. Элиаде), теории мотивного анализа (А.К. Жолковский), а также литературоведческие исследования о творчестве А. Жигулина (В.М. Акаткин, Л.А. Аннинский, А.Я. Истогина, Л.И. Лавлинский, А.П. Ланщиков, А.В. Македонов, Г.В. Марфин и др.).

Методы исследования определены целями и задачами работы. В диссертации использовались метод традиционного историко-литературного анализа, сравнительно-сопоставительный метод, системный метод, элементы мотивного анализа.

Научная новизна исследования обусловлена тем, что впервые предпринята попытка целостного, системного рассмотрения художественной семантики образов пространства в поэзии А. Жигулина, установлены типы пространственной организации его лирики на различных этапах творческого развития, закономерности их взаимодействия и эволюции.

Теоретическая значимость диссертации заключается в разработке принципов анализа образов пространства в лирической поэзии, углублении представлений о типах пространственной организации художественного текста.

Практическая значимость. Результаты исследования могут быть использованы в практике вузовского преподавания при разработке лекционных курсов по истории русской литературы XX в., спецкурсов и спецсеминаров по русской поэзии второй половины XX в. и по проблемам пространства в литературе; в практике школьного преподавания при разработке элективных курсов для школ с углубленным изучением предметов гуманитарного цикла; при подготовке научных изданий произведений А. Жигулина.

Положения, выносимые на защиту:

1. В раннем творчестве Жигулина одним из определяющих является тип пространственной организации, определяемый семантикой несвободы. Данный тип пространственного континуума характерен для стихотворений поэта, объединенных воспоминаниями о сибирских и колымских лагерях, а позднее — для поэтических текстов, связанных с репрезентацией пространства Москвы как топоса несвободы.

2. В стихотворениях Жигулина, связанных с образом Воронежа, родного города поэта, формируется тип идиллического про-

странства, в котором доминирующими являются мотивы памяти о детских и юношеских годах.

3. Образы природы в поэзии Жигулина являются художественным средством репрезентации различных типов пространства. Пространство несвободы воссоздается через образы суровой зимы, холода, тьмы, через приметы северного ландшафта (колымские камни, сосны), ахроматическую колористику. Идиллическое пространство репрезентируется через ряд флористических образов (деревьев, трав), через приметы ландшафта средней полосы России.

4. Особое значение в поэзии А. Жигулина приобретает тип образности, связанный с семантикой пространственных перемещений. В лирике поэта данный тип актуализирован через мотив полета — техногенного (самолет) или природного (полет птицы).

Апробация результатов исследования. Материалы исследования были изложены на международных (Москва, 2008, 2009 гг.; Волгоград, 2006, 2007, 2008, 2009 гг.; Вырица, 2008 г.; Борисоглебск, 2008 г.; Курск, 2008 г.), всероссийских (Пермь, 2008 г.; Михайловка, 2007, 2008 гг.), межвузовской (Саратов, 2008 г.), региональных (Волгоград, 2006, 2007 гг.) научных конференциях. По теме диссертации опубликовано 15 статей.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** определяются цели и задачи исследования, формулируются положения, выносимые на защиту, основные методологические принципы исследования, обосновываются актуальность и научная новизна темы, отмечается теоретическая и практическая значимость работы, содержится описание форм ее апробации.

Первая глава **«Пространство несвободы в поэзии А. Жигулина»** состоит из двух разделов.

Первый раздел **«Пространство Сибири и Колымы»** включает три параграфа. В параграфе **«“География зимы” в пространстве несвободы»** рассматривается семантика образов Сибири и Колымы в ранних лирических произведениях А. Жигулина. Обращение к данным топосам обусловлено обстоятельствами биографии поэта, который в девятнадцатилетнем возрасте был арестован и отправлен в Сибирь, а затем — на Колыму.

Устойчивое семантическое ядро этого пространственного образа сформировано литературной традицией представления о Сибири. Сибирский край в XVIII в. репрезентировался как воплощение несметных природных богатств, своего рода «земля обетованная», долгое время являясь «в геокультурном пространстве России *terra incognita*»¹. Однако уже в XIX в. просторы Сибири ассоциируются с пространством несвободы, страдания, гибели, что обусловлено геополитическими реалиями. Именно такое значение имеет образ Сибири в стихах «первого декабриста» В.Ф. Раевского: это образ страны безмолвия, забвения, страны, откуда нет возврата. Знаменательно, что на новом витке истории эти же мотивы повторяются в лирике праправнука Раевского — поэта XX в. А. Жигулина.

В русской литературе XX в. образ Сибири, ставшей, наряду с Колымой, местом многочисленных лагерей, включается в комплекс пространства несвободы. Кроме того, в образе Сибири (Колымы) актуализирована семантика «края» как максимально удаленной от сакрального центра точки, места, где находятся «основное препятствие, опасность, угроза, которые, будучи преодолены или устранены, непосредственно открывают доступ к <...> сакральным ценностям и связанному с ними изменению статуса»².

Включенностью в пространство несвободы обусловлена семантика многих образов поэзии Жигулина. К ним, в частности, относится образ *зимы*. Его художественный смысл в русской литературной традиции амбивалентен: это и радостное, праздничное время года, и время суровых испытаний, старости и смерти. Семантическую доминанту образа зимы, представленного в лагерной лирике XX в., в стихотворениях В. Шаламова, Б. Ручьева, Н. Заболоцкого, составляют мотивы страдания и гибели, что обретает особую значимость в контексте общекультурной традиции восприятия холода и льда как знака смерти.

В лагерной лирике Жигулина *мороз, ветер, стужа* — традиционно враждебные человеку силы: «Мороз лютует три дня подряд»; «... выл буран за тонкой дверцей»; «Мы шли на ветер, бью-

¹ Лавренова О.А. Географическое пространство в русской поэзии XVIII — начала XX в. (геокультурный аспект) / О. А. Лавренова. — М.: Ин-т Наследия, 1998. — С. 34.

² Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике / В. Н. Топоров. — М.: Яз. славянской культуры, 2005. — Т. 1: Теория и некоторые частные ее приложения. — С. 76.

щий в грудь». Эти силы олицетворяют хаос, включаются в круговое вращение, увлекающее лирического героя в жерло «черной дыры». Особый смысл привносится мотивом перемешивания, кругового движения, воронки, в которую втягиваются человеческие судьбы: «Немало судеб самых разных / Соединил печальный строй. / Здесь был мальчишка, мой соклассник, / И Брестской крепости герой. / <...> / Мы рядом шли в метельный свист: / Со всем юнец, студент недавний, / И знавший Ленина чекист...». Метафорика зимнего круговращения порождает эффект «замутненности», при которой невозможно визуальное и звуковое различение объектов, что, в свою очередь, актуализирует мотивы *слепоты* и *глухоты* человека, находящегося в пространстве несвободы. В круговом движении сбиваются пространственные → логические → ценностные ориентиры: «Я иду под конвоем, / Увязая в снегу. / Не в неволе немецкой, / Не по черной золе. / Я иду по советской, / По любимой земле. / Не эсэовец лютый / Над моею бедой, / А знакомый как будто / Солдат молодой <...> Уж не с ним ли я вместе / Над задачей сопел? / Уж не с ним ли я песни / О Сталине пел? / Про счастливое детство, / Про родного отца... / Где ж то страшное место, / Где начало конца?».

В пространстве несвободы поэзии Жигулина новую актуализацию обретает обращение к мифологизированному образу Сибири как идеального, «райского» топоса. Однако семантика образа «сибирского (колымского) рая» теперь переосмыслена иронически. В стихотворении «Страна Лимония» сосуществуют два времени: реальное и мифическое (сказочное). Соотношение этих темпоральных рядов оказывается «своеобразным метафорическим кодом, посредством которого моделируется устройство мира, природного и социального»¹. Поэт подробно описывает колымский пейзаж, характеристика же социума вычитывается из контекста: «Народ и хмурый и веселый / В ту пору приезжал сюда — / И по путевкам комсомола, / И по решению суда». Не касаясь глубинной абсурдности самого возникновения данного социума, А. Жигулин вводит в поэтическое повествование фигуру «чумазого паренька», рассказывающего о мифической стране Лимонии, в которой все есть и всем весело: «Там каждый день бывает праздник. / Получка — тоже каждый день!..» И эта леген-

¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. — 3-е изд., репр. — М.: Вост. лит. РАН, 2000. — С. 172.

да, и сказочный зачин — «Немало руд, металлов редких / Хребты колымские хранят» — одновременно сближают образ «чуждой планеты» Колымы с образами рая и «того света», «страны мертвых», которая нередко представлялась в мифологии земель изобилия, на что указывается в работах Д.Фрэзера, В.Я. Проппа. Ассоциативное сходство колымского ландшафта с «зарисовками» дантовского ада и пустыней, в которую помещен пушкинский анчар, довершает изображение колымского пространства как топоса смерти.

Во втором параграфе *«Социоцентрическая доминанта в лагерной поэзии Жигулина»* рассматриваются мотивы, связанные с репрезентацией социума, пребывание в котором насильственно навязано герою ранней лирики А. Жигулина. В стихотворении «Треска» (1960) возникает мотив соли, метафорически связанный с образом льда, восходящим к мифопоэтической параллели «лед — инеистые великаны нордической космологии» (Бидерманн). Соль предстает как эмблема очищения, искупления, избранничества: герой наделен гиперболизированной силой, свойствами мифического богатыря: «Вы когда-нибудь знали / Таковую работу? / До соленого пота, / До боли в костях! / <...> Я пронес на плечах / Магистраль многотонную! / Вот на этих плечах. / Позавидуйте мне!». Именно такие свойства делают его способным к преодолению пути в пространстве несвободы.

Вокруг этой героизации лагерного труда в свое время разгорелась полемика среди поэтов, писателей. В. Шаламов называл этот рабский труд «проклятием человечества». Во многом соглашаясь с ним, А. Солженицын утверждает, что физический труд в лагере может быть спасительным. Тема подневольного труда становится предметом переписки не только В. Шаламова с А. Солженицыным, но и А. Солженицына с А. Жигулиным, которому прозаик адресует слова: «Без всякого насилия, круто и аппетитно (вот диво!) замешивается у Вас и лагерный быт, и разные виды работ в стихи». В ранней лирике А. Жигулина образ труда обретает однозначно положительную семантику, близкую к описанию труда как подвига в лагерной лирике Б. Ручьева: «Мы здесь узнали, / что работа / равна отвагою войне». Для лирического героя Жигулина труд — еще и возможность ощущения собственной включенности в круг равных ему «великанов», обладающих поистине безграничными возможностями: «Нам было плевать на погоду. / Мы строили новый город / В краю, где безмолвие спит»;

«Я думал о том, что все мы — / Хорошие, сильные люди, / Что здесь мы еще построим / Прекрасные города». Герою важно ощущать себя частью социума: при отделении от него неизменно происходит ослабление «героического качества»: «...я бессонницы не ведал. / С друзьями горький хлеб делил, / Пустой баландою обедал / И сосны крепкие валил. / На дне глубокого карьера / Не знал я света и тепла. / Но ни одна меня холера / Тогда до срока не брала...» → «А нынче?.. Нынче только снится / Былая сила прежних лет. / Опять через окно больницы / Смотрю я в пасмурный рассвет».

Труд позволяет организовать если не все окружающее пространство, то ближние его сферы как космос, противостоящий хаосу. В этом пространстве человек обретает новый смысл бытия: труд дает ему возможность раздвинуть границы пространства несвободы, мысленно уничтожить их: «Захватила нас всех работа, / Увела от невзгод земных... / Словно вышли мы на свободу / На какой-то короткий миг». Краткие минуты выхода во «вневременье» позволяли герою лирики Жигулина перейти в статус мифического культурного героя, демиурга, участвующего в борьбе с Хаосом, воплощенным в образах стужи, бурана, вьюги. В деятельности, связанной с «превращением хаоса в космос, переходом от тьмы к свету, от воды к суше, от пустоты к веществу, от бесформенного к оформленному, от разрушения к созиданию» (Е. М. Мелетинский) герой стремится к восстановлению недостающих пространству несвободы архетипических сущностей. Центральным для большинства лагерных стихотворений Жигулина является мотив строительства, «собирания» пространства, обусловленный тоской по прошлому и желанием воссоздать черты утраченного мира. Любое созидательное действие связано для героя с необходимостью «привыкания» к пространству, слияния с ним.

В третьем параграфе *«Цветовая символика в пространстве несвободы»* анализируется соотношение двух основных цветосимволов — черного и белого — в контексте лагерной лирики А. Жигулина. Оно определено особенностями пути лирического героя в пространстве несвободы. Он преодолевает два «круга»: «серединый» — Сибирский, граничащий с сакральным, «понятным» пространством, и более удаленный, «глухой» — Колымский. Путь героя в пространстве Сибири представляет собой горизонтальное перемещение и актуализирован через образы поезда, рель-

сов. Векторы движения поезда могут иметь разностороннюю направленность: в его образе воплощен мотив желаемого возвращения. Переход в сферу колымского пространства связан со смелой способа перемещения — на самый край земли героя доставляет пароход. Поэт неоднократно описывает движение пароходов к берегу и никогда — обратно, закрепляя тем самым семантику корабля — перевозчика в край, «откуда возврата уж нету» — страну мертвых. Горизонтальная линия пути героя прерывается, дальнейший путь представляется схождением в «нижний мир», погружением в бездну «бутугычагского ада». В данном случае плавание на пароходе оказывается «кульминационным моментом пути», который «приходится на стык двух частей, указывающих на г р а н и ц у - п е р е х о д между двумя по-разному устроенными «подпространствами» (В. Н. Топоров). Включенность героя в сферу пространства периферии, края земли связана с утратой свойств, позволяющих характеризовать пространство как живое: исчезают звуки, свет, что создает эффект «прорванного», «зияющего» пространства — «черной дыры». Само определение, выбранное поэтом для характеристики колымского пространства, содержит указание на сгущение черного цвета, постепенно вытесняющего белый цвет, преобладающий в описаниях сибирских пейзажей. Исчезают «просветы», обостряются мотивы болезненного восприятия действительности.

Рассмотрение семантики белого цвета в северной лирике А. Жигулина позволяет выявить его художественные функции: он становится неизменным атрибутом нетронутого, чистого, но холодного (снежного) мира природы, равнодушной к человеку: «На сопках снег, / Как сахар колотый, / Лучился нежной чистотой»; «У белых гор Бутугычага / Цвели полярные цветы...»; «огненное солнце / Над белой цепью снежных гор». Социальный же компонент привнесен черным цветом, который, по мнению Г. Марфина, «в колымских стихотворениях используется автором в традиционном для народного сознания негативном значении. Это цвет траура, горя, беды и т.п.»¹. Черный цвет — знак человеческого присутствия. Им маркированы следы деятельности людей: «нависшие черные своды»; «Шагаем по черной жиже»; «Чернели кедры обгорелые...». Черный цвет преобладает в описании негативных эмоций: «О, горечь той обиды черной, / Когда порой по вечерам / Не сделавшим дневную норму / Давали хлеба двести

¹ Марфин Г.В. Указ соч. — С. 48.

грамм!». Знаменательно, что в одном из вариантов известной песни Н. Серебровского «Ванинский порт» и сама «планета» Колыма названа «Черной».

Если в сибирском топосе «человеческое» поглощено природой (даже рельсы с налипшими на них чешуйками сосновой коры становятся белыми, «молочными», а верхушки темных елей — седыми), то в колымском, напротив, «природное» поглощено «человеческим». При этом особую значимость приобретает образ черного камня — основной приметы колымского ландшафта. Колымский камень концентрирует энергетику тепла, живого присутствия человека или памяти о нем. Семантика черного камня восходит к архетипической сущности этого образа: камень представляется «погребальным стражем», одним из таких, которые «помещались около усыпальниц, чтобы обеспечить их неприкосновенность» (Элиаде). На Колыме, по свидетельству поэта, других надгробий не полагалось: «Я видел разные погосты. / Но здесь особая черта: / На склоне сопки — только звезды, / Ни одного креста. / А выше — холмики иные, / Где даже звезд фанерных нет. / Одни дощечки номерные / И просто камни без примет». Камнем оборачиваются души, не сумевшие вырваться из ледяного плена. В таком ключе воспринимается образ камня в стихотворении «Летели гуси за Усть-Омчуг...». Душа лирического героя устремляется вслед за пролетающими птицами: «И захотелось стать крылатым, / Лететь сквозь солнце и дожди, / И билось сердце под бушлатом, / Где черный номер на груди». Это движение души лирического героя поэзии Жигулина синхронно движению других душ: «И словно ожил камень дикий, / И всем заметно стало вдруг, / Как с мерзлой кисточкой брусники / На камне замер бурундук». Символически объединены образы животного (бурундука) и камня. «Часто души умерших олицетворяют в образах птиц. Но на Бутугычаге птиц нет. Наверное, души погибших на Бутугычаге в каком-то смысле олицетворяются в бурундуках» (А. Жигулин). Если души оставшихся внутри колымского топоса материализуются в черных камнях, то выжившие выносят этот камень наверх как знак памяти о пространстве несвободы. Такова семантика самородка, многократно интерпретируемая в поэзии и прозе А. Жигулина: «О, самородки / Незабывтых дней / В пустых отвалах памяти моей! / Я вас ищу, / Я вновь спешу туда, / Где голубая / Пыльная руда». В разных изданиях автобиографической повести «Черные камни» и в стихотворениях Жигулин по-

разному называет породу, добывавшуюся на Колыме: то золотом, то серебром. Только самые поздние произведения содержат упоминание об урановой смолке, уранините, добывавшемся на Бутугычаге. В этих упоминаниях особое значение имеет определение «черный», связанное с описанием внешних примет породы и целого комплекса негативных ассоциаций, связанных с воспоминанием о пребывании в пространстве несвободы.

Второй раздел первой главы «*Московское пространство*» посвящен анализу эволюции мотивов пространства несвободы в поэзии А. Жигулина. Приметы этого типа пространства лирический герой отчетливо различает теперь в топосе столицы. Первый параграф «*Семантический параллелизм московского и колымского топосов в ранней лирике А. Жигулина*» посвящен рассмотрению колымских мотивов, формирующих особенности восприятия московского топоса. Упоминания о Москве в лирике Жигулина встречаются неоднократно, однако целиком столице посвящено всего одно стихотворение «Москва» (1962—1963 гг.), основу которого составляет описание встречи лирического героя со столицей на пути этапирования в лагерь. Лирический герой видит Москву «сквозь железные квадраты» решетки вагонного окна. И сам образ столицы входит в лирику А. Жигулина фрагментарным, «осколочно-мозаичным». Возникает ассоциативная связь пространств Москвы и Колымы, соединяемых линией движения поезда: «И стала вдруг родней и ближе / Москва в предутреннем дыму... / А через день / С гудком охрипшим / Ушел состав — на Колыму».

Стихотворение Жигулина «Москва» прочитывается в фольклорном ключе: сходство его со сказкой и песней обнаруживается в композиции стихотворения с вариативным повтором в третьей, шестой и девятой строфах известной поговорки «Москва слезам не верит». Троекратный повтор является атрибутом сказочного текста и одновременно выполняет функцию песенного припева. Топос Москвы маркирован у Жигулина зримыми, всем знакомыми ее приметами: «И я не спал. / И до рассвета / Смотрел на звезды вдалеке». Эти поэтические строки создают эффект «заговаривания» пространства. Особое значение приобретает время суток — ночь — самая благодатная пора для чудесных свершений. В стихотворении описывается чудо, подобное сказочному: Москва, город официально-бесдушный, становится герою ближе. Смещаются визуальные, духовные ориентиры — перед отправкой на

Колыму он видит уже не Кремль со звездами, а «квартал притихший», «холодные, синие крыши» с «капельками росы». Эпитет «скупые», устойчиво соотносимый со слезами, завершает создающееся у читателя представление о чуде: Москва может не только поверить страданию, она может и сострадать и даже — плакать.

С другой стороны, роса появляется после тихих и ясных ночей, в которые светятся не только кремлевские, но и обыкновенные звезды. Семантическое поле, организуемое ключевыми компонентами «звезды» — «капли» — «вдалеке», становится своеобразным кодом колымского пространства. Заданная поэтом «дистанция» (вдалеке) связывает кремлевские звезды с тождественными образами колымского пространства: красного флага, борющегося с ветром, — символа противостояния колымскому хаосу («Обвал», 1959), флажков — «частиц сердец», оставленных «на трассе в снежной шире» («Флажки», 1961). Красный цвет, редко встречающийся в лагерной поэзии А. Жигулина, семантически соприкасаясь со всем «советским», в то же время маркирует болевые точки «срастания» человека с негативным пространством Колымы, «врастания» в него; не покорение его, а «отвоевывание» себя у него, сопровождающееся неизменными потерями. Красный цвет объединяет семантику власти и крови. Вариацией этого уникального синтеза становится образ погон в стихотворении «Сны» (1962—1963): «Я по ручью иду, / Чтоб сбить погоню. / Она все ближе, ближе. / Сквозь кусты / Я различаю красные погоны...».

Так и в стихотворении «Москва» столица для лирического героя Жигулина остается чуждым пространством. Совершившееся «чудо» их сближения оказалось иллюзорным. Москва не принимает и не понимает чужой боли.

Стихотворение Жигулина 1966 г. «Подъемный кран раскачивает ветер...» посвящено Рокуэллу Кенту. Импульсом к его написанию стала выставка американского художника, которая состоялась в Москве. Непосредственно к посвящению имеют отношение всего несколько строк: «Я помню, как не раз я застывал / У тех полотен с видами Аляски, / Где никогда, конечно, не бывал». Размышления о пейзажах Кента становятся только фоном для сопоставления двух топосов — московского и колымского: «Как будто не Москва, / А Колыма / Явилась мне сегодня на рассвете»; «О, странный мир! / Ты повторяешь краски»; «И в каждой жилке / Зрело ощущение / Немыслимой знакомости его!». Первая строфа

напрямую связывает Москву с Колымой, вторая и третья — активизируют восприятие этой параллели через черты сходства трех пейзажных образов: Москвы, Колымы и Аляски. Множеством ассоциаций Колыма «закрепляется» в топосе Москвы, иллюзорно подменяет его собой, образуя некий «заколдованный круг», сообщая ему свои приметы, черты — холодность, суровость и т.д. Можно говорить об отождествлении топосов и на перцептивном уровне — поэт актуализирует «колымскую» «палитру». В создании монохроматического изображения участвуют как простые цветовые эпитеты «белый пар», «белые дома», так и раскрывающие свое значение в поэтических метафорах: «осыпанные жестким серебром», «расплавленный гудрон». Характеристики пейзажей Кента («Суровый мир. / Скупое освещенье. / Холодных, чистых красок торжество») полностью подтверждают вывод, однажды сделанный лирическим героем Жигулина в одном из лагерных стихотворений: «...мир из черного / И белого, / По существу, и состоит». Пейзаж на картине Р. Кента, увиденная из московского окна бытовая зарисовка связываются у Жигулина с воспоминаниями о Колыме: «И эту сопку в облаке тумана, / И эту тень косую на снегу / Я видел где-то / Возле Магадана. / Вот только точно вспомнить / Не могу».

В тексте возникает «игра» в «неприпоминание». Если поэт практически всегда точно обозначает географическое положение тех мест, в которых находился его герой, то здесь безликость и безымянность становятся признаками отторжения памятью героя того, что он хотел бы вытеснить из своего сознания.

Во втором параграфе «*Пространство Москвы в поздней лирике Жигулина*» рассматривается художественный смысл топоса столицы в стихах Жигулина, написанных в последние десятилетия его творчества. В 1980-е гг. Москва по-прежнему обезличена, ее топонимическими ориентирами остаются объекты, символизирующие власть: Кремль, Красная площадь. Целая система ассоциаций по-прежнему связывает пространство Москвы и Колымы. В 1990-е топос Москвы все больше напоминает «колымский» — и восприятие этой параллели прямо «отсылает» к первому стихотворению о столице — пространство города разделено на отдельные «сегменты», получающие негативную смысловую нагрузку. Герой словно бы продолжает смотреть на столицу сквозь прутья тюремной решетки — пространство несвободы окончательно формируется как доминирующее при обращении к топосу Москвы.

Несвобода героя детерминирована его физическим состоянием — болезнью. Это порождает один из доминирующих пространственных образов поздней лирики Жигулина — образ больничного пространства. Уже в ранней его лирике появляется мотив нездоровья — на тот момент исключительно физического, образ больного, не желающего мириться с диагнозом, звучащим как приговор, формируется топос больницы — замкнутого пространства, отгороженного от остального мира, в котором кипит жизнь. Далее образ больницы все более замыкается и оформляется в самостоятельное пространство, центром которого остается палата, выходом в окружающий мир — окно. К больнице примыкает пространство сада, реже — парка, в котором лирический герой чувствует опору, ибо сад (парк) — единственное место, в котором ощущается биение пульса жизни. Однако все, имеющее отношение к больнице, отмечено ущербностью, нежизненностью — из окон открывается чахлый пейзаж, сад тронут осенней печалью, предвестием умирания. Законный пейзаж — это и зеркальное отражение душевного состояния героя: «Поднимается белый холодный рассвет. / В мерзлых лужах / Пожухлая стынет трава. / Словно в жизни хорошего больше и нет, / Только грудь все болит / Да болит голова». Образ физического недуга («больного сердца») последовательно переходит в образ душевной боли и болезни («больной души»): «Желтый дом. А стены белые. / Белых стен неровный круг». Белый круг больничных стен может символизировать как защиту от злых, нечистых сил, смерти, так и границу, нарушение которой неминуемо влечет гибель. В то же время белый круг контурно совпадает с силуэтом ветви старого дерева, на которую обращает внимание лирический герой повести «Черные камни», едва оказавшись в Бутугычаге: ветка напоминала замершую в воздухе петлю. Так пространство больницы обретает все большее сходство с пространством несвободы. Образ сдавливающих больничных стен становится ближним кругом, в который заключен герой лирики А. Жигулина. В свою очередь, границы этого круга обхвачены другими кругами — кольцами смерти, являющимися в то же время и вертикальными уровнями организации пространства. Находясь в центре, на горе, герой имеет возможность панорамного обзора ближних (верхних) и дальних (нижних) кругов: «Да рябины обгорелые / Поразбросаны вокруг. / Вдалеке на почве глинистой / Чахнут желтые цветы». И сами больница, болезнь становятся неким новым кругом муче-

ний лирического героя: «От судьбы получаю в придачу / Психбольницу к моей Колыме». Спуск с горы (покидание, «прорывание» больничного круга) отождествляется с традиционным сюжетом погружения в преисподнюю, где господствуют хтонические силы. Болезнь, окружающая человека ареалом смерти, замыкает его в себе, заставляя жить только своим прошлым, делает ненормальным в глазах окружающих. Психбольница — негативно-обостренная интенсификация пространства несвободы — выводит к «обновленной» семантике «статуса» «больного»: психически «не-нормальные» пациенты живут в своем мире, и для них он — нормален. Черты ненормальности проявляются в самом их бесправном положении, в отношении к ним: «Санитар в грязно-белом халате / Приголубит в живот кулаком». Происходит деполаризация, больничное и внебольничное пространства словно бы меняются местами. Болезнь перестает восприниматься исключительно в связи с больничным пространством, «выплескивается» на московские улицы. Границы пространства боли «размываются», расширяются до бесконечности: вся Россия — «больница», «палата №6». Наиболее ярко это отражено на заключительном этапе творчества Жигулина, в серии его «московских» стихов: «Ах, Россия, Россия! Больная земля. / Всё мерещится снова возле шеи петля». Болезнь, распространившаяся на всю страну, в восприятии поэта становится доминирующей чертой современной ему жизни. «Глухота», «немота», «слепота» душ — причина духовной опустошенности людей. Окружающее пространство еще теснее сдавливает героя лирики Жигулина, однако если раньше собственное болезненное состояние переносилось на окружающие объекты, то теперь опасность исходит извне, отовсюду, но круг становится еще уже («возле шеи петля») — человек полностью скован пространством несвободы. Образы больницы и тюрьмы отождествлены («Тюрьма да больница, / Да вечный покой...»).

Непосредственную связь с пространственными мотивами колымских стихотворений обнаруживают и образы пространства общественного транспорта — вагоны метро, салон троллейбуса, как и больница, представляющиеся замкнутыми сегментами — «клетками» топоса Москвы. Лирический герой соотносит их с колымскими штреками, забоями, штольнями, в которых ему тесно, не хватает воздуха. Обыкновенные будничные поездки в троллейбусе представляются рейсами в горную штольню, движение

становится «круговым»: колымские мотивы поглощают московское пространство — пространство страны.

Вторая глава «Идиллическое пространство в лирике А. Жигулина» состоит из трех разделов.

В первом разделе «*Топос города в ранней лирике поэта*» рассматривается образ Воронежа в стихах А. Жигулина конца 1940 — начала 1950-х гг. Воронеж здесь — целый мир, пространственная универсалия, разрастающаяся до пределов Вселенной. Город изображается Жигулиным «изнутри» и «извне» — с просторов Колымы, откуда он представлялся лирическому герою городом-мечтой. Отсюда сочетание географической реальности с эмпирической ирреальностью образа. Эта дуалистичность в восприятии образа города обнаруживает непосредственную связь с интерпретацией Воронежа как сакрального центра, начального и одновременно конечного пункта пути.

Создающийся в ранних стихах А. Жигулина образ родного пространства схож с множеством обобщенных моделей далеких городов и сел, напоминающих сказочное «тридцатое царство», рай. Конструирование их, нередкое в «лагерной» литературе, отмечено глубокой эмоциональной экспрессией. Целый ряд признаков позволяет интерпретировать и топоним Воронежа, создаваемый в ранней лирике Жигулина, именно как образ «обетованной земли». Это, прежде всего, его труднодоступность, удаленность: «Город мой синий, любимый, далекий...». Важные приметы этого пространства — сопутствующая видению рая золотая окраска предметов («Сказочный свет золотых фонарей...»), «необыкновенный свет», который у поэта нередко сопряжен с синим цветом и его оттенками. В одной из рецензий на сборник стихов Жигулина отмечается: «Молодой поэт подчас неразборчив в выборе лексических изобразительных средств, он пользуется первыми попавшимися словами. Только этим можно объяснить такое обильное употребление одних и тех же сравнений и эпитетов, как «синяя вода», «лес синеет», «в синей полумгле», «звезды синие», «город мой синий», «небо синее-синее», «сине-алый рассвет» и т.д. Автор, пожалуй, слишком «пересинил» свои стихи» (В. Масик). Частотность употребления цветообразов «синий» и «голубой» связана не столько с «интенсификацией», «концентрированностью» колора, сколько с многоплановостью его семантики. В горизонтальном плане он представляет удаленные, «ускользающие» от взора предметы. В вертикальном — связан с принадлеж-

ностью к высшей, трансцендентной сфере бытия. Астральные образы в ранних стихах Жигулина приобретают особое значение, семантически представляя «верхнюю» точку пространственной оппозиции *небо / земля*.

Изображаемый поэтом город приобретает черты концентрического топоса. «Концентрическое положение города в семиотическом пространстве, как правило, связано с образом города на горе (или на горах). Такой город выступает как посредник между землёй и небом»¹. Жигулин пишет: «Царь повелел / Рубить на взгорье крепость / И оную Воронежем наречь».

Не Богом создается город, но с Богом: «Умчались татарские кони, / На горях поднялись леса... / Молясь чудотворной иконе, / Творят мужики чудеса». Повторение акта творения на одном и том же месте свидетельствует о способности города к самовозрождению, мощной созидательной энергетике. На каждом новом витке развития Воронеж обогащен и исторически (событиями, изменившими его внешний вид и сознание его жителей), и пространственно (его границы отодвигаются все далее). На раннем витке — «А за стеною — городу конец», на более позднем — «Пусть далеко границы отошли, / Но мы на страже. Это наше право». Границы нового Воронежа диффузно растворены в пространстве.

Таким образом, в ранней лирике Жигулина создается идеализированное пространство родного города.

Во втором разделе *«Пространство детства в контексте “зрелой” лирики Жигулина»* создается образ довоенного Воронежа — не всего города, а лишь той его части, с которой непосредственно связано детство лирического героя. Это гармоническое пространство, центром которого является дом предков поэта — дворян Раевских.

Время здесь представляется первичным, «предшествующим началу» (Е.М. Мелетинский). Оно наполнено событиями особой эмоциональной реальности, соотносимой с определенным периодом — несколькими детскими годами и может быть охарактеризовано как застывшее, внеисторическое, мифологизированное.

Символика образа Дома у Жигулина совпадает с классическим его пониманием как средоточия мирового порядка. Во время войны дом Раевских был уничтожен, еще и поэтому так важно

¹ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история / Ю. М. Лотман. — М.: Яз. рус. культуры, 1999. — С. 277.

для Жигулина сберечь его в памяти, сохранить преемственность истории рода.

Особое значение в лирике Жигулина приобретает обращение к мифу о Золотом веке. Тоска по старым названиям улиц, знакомому городскому рельефу, привычному облику домов как тоска по утраченному совершенству актуализирует мотив «ностальгии по раю». В контексте лирики А. Жигулина этот мотив воплощается в традиционном образе сада как Эдема.

В стихотворениях о довоенном детстве описаний конкретного сада, прилегающего к территории дома, нет. Тем не менее эффект его присутствия — неизменная составляющая эмоционального восприятия поэтических текстов Жигулина. В идиллическом пространстве детства деревья представляются гармоничным растительным сообществом — настоящим Садам. Флористические атрибуты пространства детства — вязы, тополя, липы — запечатлены в самый краткий, но самый красивый момент годового цикла своего развития — период цветения: «Довоенный Воронеж. / Серебряный пух тополей. / Мимолетное, зыбкое / Очарование...». Период этот соответствует блаженному состоянию безмятежности — детству лирического героя.

Очевидно и другое значение образа дерева. Вертикаль «мирового дерева» осуществляет трихотомическое деление пространства. Наличие трех уровней обусловлено детским мироощущением: первый уровень — земля, объекты наземного пространства, второй — зеленая благоухающая древесная сень, третий — небо и, соответственно, объекты небесного пространства. Все три уровня представляются защитными оболочками детства, гармоничное соотношение между ними — естественное условие того состояния безмятежности и всемогущества, в котором пребывает лирический герой. Дом Раевских (микромодель топоса) строится по этому же принципу древнего, изначального единства камня и дерева: «Первый этаж был кирпичным, а второй — рубленый, деревянный — из чернавского леса» («Черные камни»).

В контексте мифического времени детства объекты и явления окружающего мира воспринимаются как нечто первозданное. Такова, например, семантика образа камня. В идиллическом мире довоенного Воронежа этот образ концентрирует в себе множество «положительных» смыслов. Прочность и долговечность камня — гарантия прочности и долговечности обжитого, родного, понятного пространства: камень защищает и делает его надеж-

ным. В стихотворениях А. Жигулина о детстве это первая, самая прочная защитная оболочка целостного детского мировосприятия, его каркас. Образ камня символизирует попытку удержать застывшее мгновение. Но это оказывается иллюзией: с исчезновением пространства детства исчезает и камень: «В асфальт оделись города — / Исчез булыжник навсегда».

Вторая «защитная оболочка» микрокосма пространства детства — уровень, соотносимый с кроной дерева, где осуществляется взаимообмен потоков земной и небесной энергии, происходят самые удивительные метаморфозы, доступные только детскому восприятию: «небесные» образы отделяются от своей стихии, уподобляясь «земным», а «земные», напротив, поднимаются в небо и между полюсами превращаются в чудесные видения: «И облака над лугом гордо плыли. / А нам казалось — / Плыли корабли...». Небесная сфера является высшей. Для ребенка вверх нет ничего таинственного, недостижимого: «... все доступно, / Все открыто». До всего можно достать рукой: земные и небесные ландшафты отражаются друг в друге.

Гармония между уровнями — защитными оболочками достигается естественным ощущением счастья. Нарушение гармонии, вмешательство извне (война) прорывают все «оболочки» микропространства детства, уничтожают его: «исчез булыжник навсегда...» → «От прежних лип остались пни, / Давно трухлявые они» → «Только виделись дальние дали — / Необычно, просторно, светло».

Космос, в котором уничтожен порядок, превращается в хаос. Восстановление топоса оказывается невозможным — исчез «генератор» счастливого состояния — «начальная вера в добро». Сакральный центр, в котором пребывала душа лирического героя в детстве, не просто отдален, а безвозвратно утрачен.

Третий раздел *«Человек в идиллическом пространстве природы»* состоит из трех частей. Первый параграф — *«Пространственные ориентиры ментального ландшафта»*. Семантика сакрального переносится от «центра» к «периферии», от большого к малому. Психологический конфликт восприятия нового пространства строится на постоянном контакте большой и малой сфер. С одной стороны, «простор величав и открыт», с другой — пространство «сжато», — это опушка, лужок, перелесок, кажущиеся лирическому герою знакомыми и «безопасными». В описании их присутствует элемент пространственного «ограничения», «ограждения». Ощущение этой грани символизирует и внутреннюю стабильность микрокосма, и потенциальную активность «запредель-

ного» пространства: «Горизонт недалек и прозрачен. / И полоскою тонкого льда / Тихий берег вдали обозначен».

«Розовых сосен стена», «рощица тонких берез», еще более «закрытая» «комната пустая в белом шорохе берез» репрезентируют образ стены как символ прочности. Семантика стены, вовсе не ограничивающей простор для взгляда и воплощающей ирреальную связь объектов «верхнего» и «нижнего» пространств, многократно умножена интерпретацией сакральной мифологии — дерева как оси мира. Стены дерев оказываются пространственными и темпоральными медиаторами между понятным, знакомым и непостижимым, странным, «что не изучено людьми», таинственной «гранью невозможной» между временами, пространствами.

Сходная функция сообщена другим образам ограждений — плетню, забору, повети и т.д. Подбор эпитетов (косой, старый, сломанный) формирует представление о «качестве» — хрупкости, намекающей на «условность» преграды. Тем не менее именно эти образы создают ощущение стабильности ментального ландшафта.

Не менее значимы и ландшафтные медиаторы, организующие горизонталь пространства — борозды, рвы, межи. Ландшафтные «складки» у А. Жигулина совмещают, накладывают друг на друга пласты времен, аккумулируют энергию памяти. Образ оврага неизменно соотносен с семантикой смерти, хаоса. Рвы «продолжают» горизонталь окопов: «И не могу я сорок лет / Прийти к былому рву. / Там детский череп — / бел, как мел, — / Увижу сквозь траву».

Вмешательство в ландшафтную организацию, «выравнивание складок» влечет стирание памяти, атрофирование глубинных ментальных, исторических смыслов: «Засыпают землею овраг — / Золотистый дубняк и орешник. / И дымится суглинистый прах, / И повис над обрывом своречник».

Органична включенность образов-символов природы у Жигулина в пространство осени — временной доминанты лирических «акварелей» поэта. «Теперь он философ природы, неторопливый мудрец, всматривающийся в травинку, певец неизменно возрождающегося мира, прозрачной осени, ноябрьской тишины и вечной памяти о прошлом»¹.

¹ Аннинский Л. Восхождение к свету / Л. Аннинский // Дружба народов. — 1972. — № 6. — С. 278.

Второй параграф — «Семантика образа полыни в лирике А. Жигулина». Рассматривается один из наиболее значимых в художественном мире поэта флористических мотивов. Особое значение приобретают свойства полыни, связанные с субъективным сенсорным восприятием. Ощущение запаха, вкуса — импульс к материализации воспоминаний, целых полотен из прошлого: «И полуденным зноем / Простор чернозёмный дышал. / И желтели цветами / Полыни пахучие грозди. / А вдали на пригорках / Разрушенный город лежал. / И коробки развалин / Белели, как древние кости...». Свойства полыни со-звучны, со-цветны оттенкам настроения лирического героя: «Слышу будто бы плач, / Слышу будто бы стон. / Это тонкий полынный / Серебряный звон...». Традиционный эпитет «горькая» соединяет два «стержневых» образа — «полынь» и «жизнь». Полынь — примета не только природного ландшафта, но и внутреннего пространства — пространства души. Полынное семя даёт начало жизни, полынная горечь эту жизнь наполняет («Полыни ветка горькая / Она — как жизнь моя»), полынью прорастают в степи души ушедших: «Что будет — то будет. / Умрём — как уснём. / Тяжёлой полынью / В полях прорастём. / И будет над нами / Струиться заря. / И будет полынью / Светиться земля. / И кто-нибудь скажет: / — Какая теплынь! / Какая в полях / Голубая полынь!».

В третьем параграфе «Символика образа березы у А. Жигулина» рассматривается семантика еще одного флористического образа — «ориентира вечности» (Гачев), символа родины в творчестве А. Жигулина. Видение березы, растущей в отдалении, на возвышенности, у поэта всегда «неуловимо». Береза для лирического героя Жигулина — своего рода «духовный наставник»: «Буду спокойней и проще. / Буду учиться всерьез / У фиолетовой рощи / Дымных февральских берез».

Символично, что этот флористический образ возникает в контексте воспоминаний о лагере (стихотворение «Береза», 1963). Береза, образ которой встречается во многих ретроспективных текстах, становится символом воронежской земли. В стихотворении «Художник» (1963) это знак родного пространства, противостоящего колымскому холоду и хаосу: «На картине желтели / Луга и покосы. / Над рекой у затона / Стояли березы. / <...> / Я смотрел на картину... / Ресницы смежались. / И деревья / И люди / Ко мне приближались. / И березы худыми / Руками качали, / И коровы мычали, / И люди кричали».

Береза у Жигулина связывает воедино разные типы пространства, приобретает значение конденсатора «сгустков» энергии, становится символом памяти: «...тихо светится в березах / Седая боль былых времен». Соприкасаясь с множеством символических значений, «березовый огонь» у Жигулина — отблеск сакрального огня, соотносимого с трансцендентной сферой. Проводя небесную, божественную энергию, береза приобретает ореол святости, золотая (соотносимая с солнцем, божественной сущностью) крона ее уподобляется светящемуся нимбу, а белизна ствола связывается с представлением о чистоте и святости. Это становится основой поэтической метафоры Жигулина: «И только у края покоса / Над жёлтой осенней парчой / Тревожно мерцает берёза / Нетающей тонкой свечой»; «А берёза тихой свечкой / Свет роняет на стога».

Береза подобна чуду, видению, ее образ далек от суетности и обыденности. Такое восприятие образа связывает его с символической христианского иконостаса: «От обиды чёрной, / От неутешных / Подступивших слёз / Иду забыться / В этот храм просторный / К иконостасу / Розовых берёз». Береза здесь — «указатель» на «вход в иной мир» (П. А. Флоренский): «Желтоватые покосы, / Ежевика в старых рвах. / И качаются березы / На разрушенных церквях».

Образ березы становится центральным в одухотворенном пространстве природы, превращая это пространство в храм.

Третья глава «Пространство полета в поэзии А. Жигулина» состоит из трех разделов. Первый раздел «*Семантика полета в контексте ритмики жигулинского стиха*» содержит исследование особенностей ритмики жигулинского стиха.

Сама «воспоминательная» природа (А.Я.Истогоина) стихов А. Жигулина предполагает возникновение ассоциации с волновым движением: «Под одиноким лохом, / Где солнце и полынь, / С чуть затаенным вздохом / Из памяти — нахлынь!». Исследователь отмечает: «Жигулин не сцепляет слово со словом, он создает словами общий ритм, сходный с дыханием»¹.

Единым ритмом, гармонией множества волновых потоков задается особенная пространственная организация в стихах Жигулина. Звук — носитель памяти, он «организует» временное из-

¹ Аннинский Л. Цена милосердия / Л. Аннинский // Юность. — 1983. — № 1. — С. 96.

мерение, «сшивает» настоящее и прошлое: «Вспоминается звон у колодца / На далёкой-далёкой заре», связывает настоящее с будущим: «И когда меня осилит время / И душа отправится в полет, / Пусть белеет храм среди деревьев / И далекий колокол поет».

Образы ветра и света задают пространственные параметры. У А. Жигулина образ ветра наделен самостоятельной значимостью в контексте любого топоса. В идеализированной модели Воронежа он ласковый и упругий: «Ходит ветер тугой, / Но ласковый...». В северном топосе несвободы он жесток, враждебен лирическому герою: «Свистел обжигающий ветер». Вечной энергией ветра пробуждены к жизни все объекты пространства, и само это пространство «раздвинуто» ветром так, что в нем любое движение, звук, акварельный мазок раскрыты в контексте бесконечности: «В гулких осенних / Остуженных рощах / Снова земля / Холодна и черна. / Снова на тропках, / На кочках намокших / Светится зелень / Кукушкина льна».

Звук и ветер/свет в лирике А. Жигулина представляют органичную целостность, они взаимообусловлены: «И слышны во все концы / На последнем склоне лета / Тоненькие бубенцы / Из серебряного света». Референция звуковых и световых волн задает лирике Жигулина особый ритм, которым обусловлено пространство полета.

Во втором разделе *«Образ техногенного полета в пространстве детства»* рассматривается ключевой образ птицы в лирике Жигулина. С ним связана идея пути лирического героя.

В пространстве довоенного и военного Воронежа функции птиц сообщены летательным аппаратам — *самолетам, дирижаблям*. В контексте детского мировосприятия эти образы приобретают значение архетипических, наделяются чертами мифических птиц. Часто поэт акцентирует внимание на отдельных частях самолета, уподобляя их птичьим крыльям, брюху, киллю и т.д. Техногенный полет приобретает значение самостоятельного, автономного действия, совершающегося без человека. При этом вражеские машины напоминают хищников: «... “юнкерс”, / Желтобрюхий и крестатый, / Парил над белым, выжженным шоссе», размеры их подчеркнуто преувеличены: «И весело зенитки били / В большой зеленый самолет». «Наши» самолеты похожи на воробьев: «На клеверном поле притихли ПЕ-2, / Блестящие, новые, двухкилевые». Разбивающие и сжигающие города вражеские «птицы» уподобляются орлам или соколам — воплощениям бога-гро-

мовника, они неуязвимы: «И не попали, не попали, / Хотя так низко он летел!». Падать могут только «свои» — например, в стихотворении «Кордон Песчаный». Воплощенные в образе «хороших», «божьих» птиц, они, в отличие от вражеских, имеют душу. С образом падающей птицы связывается мотив пространственного смещения: традиционно душа уносится ввысь на крыльях птицы — в стихотворении Жигулина птица «роняет» душу. Семантика «верха», воплощенная в траектории обрвавшегося полета, сталкивается с нижней, смертной. Фантастическое видение упавшей «птицы» становится импульсом к смещению и смешению реалий, объединению стихий, столкновению полярных начал (*верх / низ, небо / земля чужие / свои* → *война / мир* → *смерть / жизнь*). Оно символизирует состояние хаоса, определяющее восприятие лирическим героем-ребенком реалий войны.

В образе довоенного самолета соединены черты «железной» и настоящей птицы. Его полет разворачивается не «плоскостно», не «над», а «сквозь». Мифическая природа полета здесь характеризуется не только сближением с птичьим («Кружит в небе», «маленький, двукрылый»), но и отличием от него. В строках «И солнце держит за поводья / Над белой тучкой самолет» актуализируется новая смысловая доминанта — уподобление самолета коню, возвышающемуся до образа солнца или животного в упряжке солнечной колесницы.

В стихотворении «Дирижабль» (1966) *верх* (небесное пространство, полет) и *низ* (стихия воды, плавание) представляют собой два полюса, между которыми колеблется волнообразное движение дирижабля: «И надо мной *плывет, как рыба*, / Огромный сонный дирижабль», «Он *пролетел* над лугом желтым, / Где в лужах светится вода, / И *утонул* за горизонтом». Образ дирижабля — птицы, лишенной крыльев, связан с образом чудесной райской птицы, согласно мифу, лишенной ног. Мотив «неприкаянности» воплощен и в образе-символе летучего голландца, корабля-призрака, обреченного на вечное плавание. Создается фантастический образ с присущими ему чертами птицы и рыбы (корабля), гармоничный образ идеального «существа», движущегося в едином ритме всех взаимообусловленных, сосуществующих стихий. Это волновое движение органично восприятию героя-ребенка, воспринимающего описываемое пространство как «свое». Единство, соприродность образа лирического героя и образа дирижабля выражено в момент «соприкосновения» с мечтой: «И было видно на обшивке / Ряды заклепок / И звезду». Траектория поле-

та-плавания линейна, и она пунктирно намечает путь героя (от сакрального центра к периферии): «Он пролетел над лугом желтым, / Где в лужах светится вода, / И утонул за горизонтом / В дрожащей дымке — / Навсегда. / А я его так ясно помню. / А я всю жизнь за ним бегу. / В мир непонятный / И огромный / С былинкой тонкой на лугу». Заданное автором движение волнового потока: «Один и тот же незабываемый / Я вижу полдень вдалеке» отсылает к мотиву «вечного возвращения», устремленности к сакральному центру. И это «качание» времени — между архетипическим и историческим — и бытия — между реальным и ирреальным — тоже признак волнового ритма вселенной, в который естественно включен лирический герой А. Жигулина.

В третьем разделе *«Образ полета птицы в пространстве несвободы»* рассматриваются особенности естественного полета, включенного в пространство несвободы, пребывание в котором навязано лирическому герою. Образ птицы — существа свободного — играет значимую роль во многих стихах Жигулина. Попытка преодоления несвободы связана с образом полета диких гусей (стихотворение «Летели гуси за Усть-Омчуг...»), демиургическая функция которого становится актуальной для лирического героя в колымском топосе. В стихотворении создается фантастический образ «маленькой вселенной». В центре ее — фигуры движущихся птиц. Они организуют пространство, собирают в гармоническое целое его части: «Цвели полярные цветы...», «Светило солнце с высоты...», «И улыбались конвоиры, / Дымя зеленой махрой...», «...с мерзлой кисточкой брусники / На камне замер бурундук». Взятые в отдельности фрагменты представляются кусочками космоса в беспредельности хаоса, а собранные вместе они образуют целостное художественное полотно, ирреальность которого приобретает значение «ключа» к прочтению многих произведений лагерного цикла. В биографическом контексте стихотворение связано с одним из самых драматичных эпизодов жизни поэта — попыткой побега с Колымы. Предполагаемый маршрут побега описан в повести «Черные камни». Траектория гусиного полета — «воздушная трасса» предполагаемого пути, по которому устремляется душа героя: «И захотелось стать крылатым...». Она чувствует доверие к перелетным птицам: «Кочевье не знает *дорог*, а знает *пути* — как стаи птиц из года в год пролетают одними и теми же маршрутами — без того, чтобы они были оформлены в линию. Значит — это внутренне чуемая нить пространства» (Гачев). В образе диких гусей воплотилась экс-

тенсивная идея воли, актуализирующая связь между далекими пространствами.

Однако наиболее значимым в поэзии Жигулина оказывается образ лебедя, который для Жигулина связан прежде всего с историей Раевских: белый лебедь — геральдический знак рода, знак материнской линии: «Я по матери — Раевский. / Этот лебедь — надо мной». Лирический герой, принимающий дар белого лебедя — «золотистое перо», мыслит свою судьбу как продолжение трагической, но прекрасной судьбы своего рода: «Коль уж нет в роду мужчин, / Принимает герб и знамя / Ваших дочек / Старший сын», ощущает момент передачи «герба и знамени» как новую волну в едином временном потоке. И символическая инициация (прием дара), и обострение семантики света/цвета («белый лебедь») свидетельствуют о принятии героя пространством, подготавливают его духовное освобождение. Мысленное слияние с движением по трассам, проложенным дикими птицами, счастье подъема, охвата панорамы, попытка обращения хаоса в космос вчувствованием в его внутренний ритм способствуют обретению героем нового статуса: «Это с той нависающей тропки / Словно даль с голубеющей сопки, / Жизнь открылась / До самых глубин».

Эволюция мотивов пространства несвободы в лирике А. Жигулина актуализирует символический образ кружащейся чайки — больной души. Траектория движения птицы становится знаком бесконечности, непрерывности времени и пространства.

В заключении работы отражены результаты исследования, сформулированы основные выводы в соответствии с поставленными задачами.

Основное содержание диссертации отражено в следующих опубликованных работах:

*Статьи в рецензируемых журналах,
входящих в список ВАК*

1. Кантомирова А.Н. Пространство города в ранней лирике Анатолия Жигулина / А.Н. Кантомирова // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. — Сер.: Филол. науки. — 2008. — № 10 (34). — С. 184—188 (0,43 п. л.).

2. Кантомирова А.Н. Топос города в ранней лирике Анатолия Жигулина / А.Н. Кантомирова // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та. — Сер.: Рус. филология. — 2009. — № 1. — М.: Изд-во МГОУ. — С. 188—194 (0, 56 п. л.).

Статьи в сборниках научных трудов и других научных изданиях

3. Кантомирова А.Н. Пространство леса в творчестве Анатолия Жигулина / А.Н. Кантомирова // Восток — Запад: пространство русской литературы и фольклора: материалы Второй Междунар. науч. конф. (заоч.), посвящ. 80-летию проф. каф. литер. Д.Н. Медриша. — Волгоград, 16 апр. 2006 г. — Волгоград: Волгогр. науч. изд-во, 2006. — С. 451—458 (0, 33 п. л.).
4. Кантомирова А.Н. Поэтизация труда в лирике Анатолия Жигулина / А.Н. Кантомирова // Вопросы духовности и нравственности в российском обществе, культуре и литературе: материалы Всерос. науч.-практ. конф. г. Михайловка Волгогр. обл., 18 окт. 2007 г.: в 2 ч. — Михайловка Волгогр. области: Изд-во «ИП Рогачёв Д.В.», 2007. — Ч. 1. — С. 36—41 (0, 32 п. л.).
5. Кантомирова А.Н. Символика полёта в пространстве стихотворения Анатолия Жигулина «Летели гуси за Усть-Омчуг...» / А.Н. Кантомирова // Одиннадцатые Ефремовские чтения: Концепция современного мировоззрения: материалы 11-й Междунар. конф., 19 апр. 2008 г. / сост. и отв. ред. М.В. Ягодкина. — СПб.: ЛЕМА, 2008. — С. 174—177 (0, 28 п. л.).
6. Кантомирова А.Н. Тема труда как основы становления личности в лирических произведениях А. Жигулина / А.Н. Кантомирова // Идеи отечественной педагогики: история и современность: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (24—25 апр. 2008 г.) / сост. Д.В. Полежаев; под общ. ред. Л.И. Гриценко. — Волгоград: Изд-во ВГИПК РО, 2008. — (Макаренковские педагогические чтения. — Вып. 6). — С. 232—235 (0,18 п. л.).
7. Кантомирова А.Н. Флористические образы поэзии А. Жигулина в аспекте соотношения рационального и эмоционального / А.Н. Кантомирова // Рациональное и эмоциональное в литературе и в фольклоре: материалы IV Междунар. науч. конф., посвящ. памяти А.М. Буланова. Волгоград, 29 окт. — 3 нояб. 2007 г.: в 2 ч. / отв. ред. Н.Е. Тропкина. — Волгоград: Изд-во ВГИПК РО, 2008. — Ч. 2. — С. 45—51 (0, 36 п. л.).
8. Кантомирова А.Н. Пространство и время двух стихотворных посланий (стихотворение В.Ф. Раевского «Дочери» и стихотворение А.В. Жигулина «Сын») / А.Н. Кантомирова // Филологическое образование в школе и вузе: материалы Междунар. науч.-практ. конф. «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие» IX Кирилло-Мефодиевских чтений. — М.: Ярославль: РЕМДЕР, 2008. — С. 209—216 (0,47 п. л.).
9. Кантомирова А.Н. «Горьковатая, близкая сердцу трава...»: Образ полыни в русской литературе / А.Н. Кантомирова // Учебный год. — 2008. — №. 2. — С. 118—126 (0, 37 п. л.).
10. Кантомирова А.Н. Локус больницы в пространстве лирики Анатолия Жигулина / А.Н. Кантомирова // Поэтика художественного текста: материалы Междунар. науч. заоч. конф.: в 2 т. / под ред. Е.В. Борисовой, М.Н. Капурсовой. — Борисоглебск, 2008. — Т. 2: Русская филология: вчера и сегодня. — С. 65—71 (0,4 п. л.).
11. Кантомирова А.Н. Семантика образов степного пространства в повести А.П. Чехова «Степь» и в лирике А.В. Жигулина / А.Н. Кантомирова // Особенности духовно-нравственного формирования личности в современных условиях: сб. докл. Всерос. науч.-практ. конф. г. Михайловка Волгогр.

обл., 22–24 окт. 2008 г. / редкол.: В.В. Арнаутов [и др.]. — Михайловка Волгогр. обл., 2008. — С. 250—255 (0, 47 п. л.).

12. Кантомирова А.Н. Символика полета дирижабля в пространстве лирики Анатолия Жигулина / А.Н. Кантомирова // Молодая филология: сб. ст. по материалам научной конференции. Пермь, 4 апр. 2008 г. / редкол.: М.П. Абашева [и др.]. — Пермь: Перм. гос. пед. ун-т., 2008. — С. 71—77 (0, 36 п. л.).

13. Кантомирова А.Н. Пространство боли в контексте лирики Анатолия Жигулина / А.Н. Кантомирова // Восток — Запад в пространстве русской литературы и фольклора: материалы Третьей Междунар. науч. конф. (заочн.), Волгоград, 19 нояб. 2008 г. — Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2009. — С. 457—465 (0, 45 п. л.).

14. Кантомирова А.Н. Образ берёзы в пространстве лирики Анатолия Жигулина / А.Н. Кантомирова // Вопросы языка и литературы в современных исследованиях: материалы Междунар. науч.-практ. конф. «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. X юб. Кирилло-Мефодиевские чтения». 12—14 мая 2009 г. — М.: РЕМДЕР, 2009. — С. 267—274 (0, 42 п. л.).

15. Кантомирова А.Н. «Разглядеть хочу человека...». Сопоставительный анализ произведений Анатолия Жигулина «Кострожоги» и Варлама Шаламова «Ягоды» / А.Н. Кантомирова // Мастер-класс. — 2007. — № 4. — С. 5—9 (0,39 п. л.).

КАНТОМИРОВА Анна Николаевна
ОБРАЗЫ ПРОСТРАНСТВА
В ЛИРИКЕ АНАТОЛИЯ ЖИГУЛИНА

Автореферат

Подписано к печати 22.05.2009 г. Формат 60×84/16. Печать офс. Бум. офс.
Гарнитура Times. Усл. печ. л. 1,4. Уч.-изд. л. 1,5. Тираж 110 экз. Заказ 289.

ВГПУ. Издательство «Перемена»
Типография издательства «Перемена»
400131, Волгоград, пр. им. В.И.Ленина, 27

110